

“IMAGENS CONSTRUTORAS DE NAÇÃO. RUGENDAS E SEUS DESENHOS SOBRE INDÍGENAS NO BRASIL E NA ARGENTINA”

Andrea Roca¹

Introdução

Na projeção dos modernos estados nacionais, produzir uma história também implicou produzir imagens que ilustrassem didaticamente aquelas narrativas, e que criassem ou fortalecessem uma memória coletiva sobre seus conteúdos. Nessa direção, as representações visuais do século XIX que, no Brasil e na Argentina, incluíram os indígenas, fizeram parte de uma construção determinada de imagens sobre a Nação. Essas representações foram exibidas em museus, reproduzidas em livros de arte e outros meios de divulgação, mas, principalmente, foram repetidas através dos textos escolares. Hoje em dia, nenhum/a brasileiro/a pensa na “descoberta” de Cabral sem invocar, até inconscientemente, a imagem de “A primeira missa no Brasil” de Vitor Meirelles (1860), assim como nenhum/a argentino/a imagina a definição territorial do seu país sem apelar ao quadro “La expedición militar al Río Negro” (Juan Manuel Blanes, 1889; presente aliás nas notas argentinas de \$ 100,00 desde 1992). Ambas as imagens constituem poderosos ícones que narram episódios “fundacionais” dos respectivos países. Mas, quando olhamos para essas representações, não é difícil perceber que os índios que lá aparecem o fazem sob uma condição de “figurantes” ou de meros espectadores, submetidos e sempre alheios ao objeto da narrativa do quadro, isto é, à suposta construção do país (veja-se Guimaraens, 1998). Como afirma o antropólogo João Pacheco de Oliveira (2009: 229), poderíamos afirmar que, com exceção dos próprios indígenas, e daqueles que trabalham e/ou produzem conhecimento com eles e sobre eles (antropólogos, indigenistas), ninguém se defronta com o termo ‘índios’ sem apelar, com sua memória, a algumas dessas imagens, compartilhadas e presentes no senso comum. As obras do artista-viajante Johann Moritz Rugendas (1802-1858) fazem parte desse tipo de ‘conhecimento’ sobre os índios.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil; University of British Columbia, Canadá.

Este trabalho é uma breve síntese da minha tese de doutorado. O objeto da minha pesquisa esteve constituído por dois conjuntos de representações elaboradas por este artista-viajante em torno dos ‘índios bravos dos sertões brasileiros’ e dos ‘índios do deserto argentino’: respectivamente, abordei as dezesseis litografias sobre os indígenas contidas no seu álbum *Viagem Pitoresca através do Brasil* e as vinte e cinco ilustrações inspiradas no poema *La Cautiva*, do escritor romântico argentino Esteban Echeverría (1805-1851).

Com somente 19 anos de idade, Rugendas visitou o Brasil pela primeira vez entre 1822 e 1825, fazendo parte de uma expedição de reconhecimento científico financiada pelo Estado russo e dirigida pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852). Publicou os resultados dessa viagem entre 1827 e 1835, depois de retornar à Europa, no seu prestigioso álbum *Viagem Pitoresca através do Brasil*.

Aparentemente, uns poucos exemplares de *Viagem Pitoresca* teriam chegado ao Brasil naquele momento, circulando restritamente na corte, entre os artistas e o meio acadêmico (Carneiro, 1979; Diener e Costa, 2002). Não obstante, seria reeditado para o grande público brasileiro pouco mais de um século depois: no meio de um clima comemorativo e de reelaboração de definições, no fim da década de 1930, Rugendas apareceu massivamente junto aos relatos e ilustrações de outros viajantes, na busca do traçado de novos retratos para o Brasil. A partir desse momento teria lugar uma vasta reprodução das suas imagens através de livros de arte, catálogos, exposições, livros de história, manuais escolares, almanaques, instituições públicas, trabalhos científicos, etc., transformando-se em ilustração e referência das realidades brasileiras do século XIX – entre elas, as dos povos indígenas.

Quanto às passagens de Rugendas pela Argentina, estas foram breves: uns poucos meses entre 1837 e 1838, e outra curta estadia durante 1845, quando realizaria os desenhos inspirados no poema romântico *La Cautiva*, de Esteban Echeverría. Publicado pela primeira vez em 1837, nos seus versos se metaforizava a luta política que, naquele momento, organizava-se em torno de dois claros projetos antagônicos de nação, polarizados nas idéias de *civilização e barbarismo*.

Lido por Rugendas pouco tempo depois da sua publicação, a temática do poema motivou-o para desenvolver algumas ilustrações sobre os raptos de cativas brancas pelos índios, e os chamados *malones* (termo geralmente usado para se referir aos ‘assaltos’ indígenas a povoados brancos). Não obstante, os biógrafos e comentadores de

Rugendas argumentam que teria sido o contato pessoal do artista com Esteban Echeverría, o autor do poema, o que lhe inspirou, em 1845, para a composição de uma série de vinte e cinco desenhos ‘descritivos’ sobre o *malón* (del Carril, 1966, 1966b; Diener e Costa, 1999: 23-26). Esses desenhos ficaram com o artista; aproximadamente junto com outros três mil trabalhos foram vendidos por ele próprio à Coroa de Baviera em 1848, com o propósito de obter uma renda vitalícia (Diener, 1997: 67; Carneiro, 1979: 73; Metzger e Trepesch, 2007: 32).

A ‘redescoberta’ da obra de Rugendas no século XX permitiu o acesso a esse conjunto particular, conservado até então na *Graphische Sammlung* de Munich (del Carril, 1966). Por ocasião dos 150 anos da declaração da independência política argentina, em 1966, foram reunidos pela primeira vez aqueles vinte e cinco desenhos junto com o poema que os inspirou. Enquanto isso, desde 1837 o poema *La Cautiva* tinha sido reeditado uma infinidade de vezes, transformando-se no ícone literário do romantismo argentino e, por isso, uma leitura quase-obrigatória nas escolas secundárias do país. Cento e vinte e nove anos depois, as imagens de Rugendas encontravam-se com esse poema emblemático.

Como argentina, eu conhecia a obra de Rugendas nesse país, devido à divulgação que tiveram suas ilustrações junto com o poema de Echeverría; entretanto, ignorava completamente sua produção de imagens no Brasil. Deparei-me com elas por ocasião da participação em uma exposição sobre os índios do Nordeste brasileiro,² surpreendendo-me não somente pela enorme quantidade de imagens elaboradas por Rugendas neste país, mas, principalmente, pelo modo de representação dos indígenas, muito diferente daquele desenvolvido na Argentina. À simples vista, ambos os grupos de imagens pareciam pertencer a artistas diferentes! É verdade que algumas dessas diferenças podiam ser explicadas apelando a questões técnicas, ou à evolução do seu estilo artístico, mas as imagens ‘radicalizadas’ de Rugendas pareciam responder a algo mais.

Em outro nível, devemos ter em mente que as imagens de Rugendas ‘apareceram’ no Brasil e na Argentina um século depois; de tal forma, elas colocam problemas que vão além do seu período de realização. Porque elas continuaram idênticas a si próprias desde o século XIX, mas, desde então, passaram pelas

² *Índios, os primeiros brasileiros*. Dezembro 2006-Fevereiro 2007, *Forte das Cinco Pontas*, Recife (PE), sob a curadoria de João Pacheco de Oliveira.

intervenções e/ou mediações de outros atores sociais, que assentaram outras leituras sobre essas imagens, integrando-as a repertórios visuais nacionais.



À esquerda, a ilustração “El combate” (assim intitulada por del Carril, 1966), pertencente ao conjunto atribuído a *La Cautiva*;³ à direita, a litografia “Ponte de cipó”, de *Viagem Pitoresca através do Brasil*.⁴ Sem ser possível reproduzir aqui as quarenta e um imagens analisadas, o par escolhido consegue, a meu ver, expressar as duas ordens de representações ‘nacionalizadas’ de Rugendas, conforme será analisado a seguir.

Para poder dar conta dessas diferenças e dessas trajetórias, na primeira parte deste trabalho abordarei algumas questões metodológicas fundamentais para o tipo de leitura que realizei sobre estes conjuntos de imagens. A seguir, apresentarei os contextos de visualização, realização e divulgação do álbum *Viagem Pitoresca através do Brasil*, para, na terceira parte, expor o mesmo percurso relativo ao poema *La Cautiva*. Por último, na quarta parte recuperarei os pontos principais deste trabalho, articulando os elementos destacados por minha leitura política ao longo desta abordagem comparativa.

I – Trabalhar sobre as imagens de Rugendas: minha abordagem

Para esta análise foi necessário construir um *corpus* de imagens e textos que – *através*, embora *além* dos trajetos particulares de um artista, da sua obra e da sua biografia – me permitisse abordar as elaborações das imagens sociais sobre os indígenas no Brasil e na Argentina através de uma análise comparativa, traçada por mim, com algumas obras do artista-viajante Rugendas.

³ Número de inventário 17842 Z, Staatliche Graphische Sammlung München.

⁴ Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Organizei esse *corpus* tomando, como ponto de partida, as imagens, e, imediatamente depois, os textos elaborados por Rugendas sobre elas. É de fundamental importância apontar aqui que, segundo as informações que temos até hoje, Rugendas não levou diários pessoais de viagens, nem qualquer outra forma de escrita sistemática. Além do texto que acompanha as litografias de *Viagem Pitoresca* (escrito com posterioridade na Europa, e sobre o qual ainda hoje se discute sua autoria),⁵ suas demais imagens apresentam-se desprovidas de qualquer texto produzido pelo artista, sem poder me encontrar, de maneira direta, com suas próprias interpretações. Perante esse vazio, fui articulando progressivamente suas imagens e textos com diferentes tipos de correspondência (tanto do próprio artista quanto dos contemporâneos próximos dele), e também com informações obtidas através de documentos da época – tais como narrativas de outros viajantes e escritos políticos –, que me permitiram encontrar algumas pistas interpretativas para essas obras em particular.

Na elaboração do extenso relato biográfico sobre Rugendas (Roca, 2014: 49-105), baseei-me principalmente na ampla bibliografia produzida sobre ele no Brasil, Argentina e Chile.⁶ A realização desse relato me permitiu reconstruir a diversidade dos contextos socio-históricos atravessados por este artista e, principalmente, introduzir com especial ênfase os mapas de suas relações sociais. Ao longo do meu trabalho, minha intenção foi organizar uma certa coerência documental, de maneira tal que a análise encontrasse sua legitimidade nas relações afirmadas entre as imagens e os contextos nele construídos.

Para abordar as condições de realização dessas imagens, os contextos que elas invocam e as temporalidades que acumulam em suas trajetórias sociais, as tenho interpretado como *objetos-meios de pesquisa*. O que quer dizer isto? Em primeiro lugar, afastei-me das suas eventuais qualidades referenciais para interpretá-las, diferentemente, como objetos portadores e/ou indicadores de relações sociais,

⁵ Veja-se Roca, 2014: 117. Apesar de, ainda, não termos certeza absoluta acerca da autoria do texto de *Viagem Pitoresca*, adotarei não obstante a posição tomada por Diener e Costa (2002: 100), quando sustentam que o fato de Rugendas ter assumido como ‘próprias’ as ideias manifestadas no seu álbum, é suficiente, então, para afirmar que o conteúdo de *Viagem Pitoresca* consegue expressá-las.

⁶ Veja-se a listagem e a informação sobre os biógrafos e comentadores de Rugendas, nestes três países, em “Johann Moritz Rugendas: um estado da arte” (Roca, 2014: 35-49). Como mencionei anteriormente, Rugendas não escreveu diários de viagem, nem qualquer outro tipo de registro pessoal; consequentemente, a descontinuidade na informação abriu espaço para distintas especulações sobre alguns momentos da sua vida. Perante essa problemática, no meu relato biográfico (Roca, op.cit.: 49:105) optei por privilegiar a informação proveniente dos trabalhos do historiador da arte Pablo Diener (1992, 1996, 1997, 2007, 2007b; com Maria da Fátima Costa, 1998, 1999, 2002, 2012), a quem considero a voz mais autorizada a respeito da obra de Rugendas devido a seu constante aprofundamento durante mais de quinze anos de pesquisas sobre o artista, sendo as mais completas e atualizadas.

entendendo que tanto a sua realização quanto os seus significados estão constituídos por relações humanas.⁷ Em segundo lugar, abordei a estas imagens em sua condição performativa (pela qual estariam construindo realidades sociais a partir da ação de sua visualidade), em lugar de atribuir-lhes uma função informativa (pela qual estariam reproduzindo a realidade). Deslocamo-nos, então, de uma mera condição contemplativa (daquilo que as imagens parecem descrever) para o terreno da ação social, onde elas atuam e intervêm, provocando efeitos e conseqüências. Por último, privilegiei nelas o *processo* antes do que a *forma*, considerando dessa maneira as condições que tornaram possível *visualizar a realização* dessas imagens (Roca, 2014: 116-137).

Esta abordagem metodológica me permitiu definir as três problemáticas fundamentais desenvolvidas no meu trabalho, e que me distanciariam das leituras realizadas até os nossos dias sobre a obra de Rugendas: 1) a *dimensão documental* geralmente atribuída à sua iconografia, 2) a *localização da sua obra entre os domínios da ciência e da arte*, e – principalmente e como consequência dos pontos anteriores – 3) *a falta de uma leitura política* sobre as imagens dos indígenas por ele representados.

Por último, acho necessário explicitar os critérios pelos quais transformei estas imagens em objeto de um exercício comparativo. Em primeiro lugar, trata-se de dois conjuntos definidos, claramente articulados em sua concepção e em sua posterior publicação. As dezesseis litografias sobre os indígenas do Brasil foram desenhadas e integradas para fazer parte de um projeto maior – isto é, do álbum *Viagem Pitoresca através do Brasil* –, enquanto as vinte e cinco imagens vinculadas aos indígenas da Argentina, como poderemos ver mais adiante, também foram produzidas de maneira conjunta em torno de um projeto pessoal do artista; por outro lado, não podemos deixar de considerar que ambos os conjuntos serão reelaborados e/ou recriados posteriormente por Rugendas estando na Europa. Tanto um quanto o outro foram, aliás, dados a conhecer ao grande público do Brasil e da Argentina durante o século XX em torno de situações comemorativas, recuperados, filtrados e ressignificados através dos universos intelectuais brasileiros e argentinos; ao mesmo tempo e fundamentalmente, ambos foram integrados nos relatos nacionais desses países e suas reatualizações, imprimindo sobre eles um tempo histórico pelo qual parecem ter acompanhado, desde sempre, o devir desses estados nacionais. Também é fundamental apontar que tanto os povos

⁷ Como aponta Ulpiano Bezerra de Meneses (1967: 152-154), as imagens se referem à problemática das relações sociais antes do que a uma confirmação de dados empíricos.

indígenas representados em *Viagem Pitoresca* quanto os de *La Cautiva* eram, naquele momento, claros objetos de preocupação estatal.

Como tentarei demonstrar na brevidade deste trabalho, este *corpus* de imagens permite revelar as diferentes formas em que agências intelectuais e políticas intervieram na elaboração de ideias e conceitos sobre os indígenas em ambos os países. Sustentarei que essas agências – participantes na criação, compreensão e projeção do ‘ser índio’, a par das construções de nação – encontram-se presentes nos trabalhos de Rugendas: através do mapeamento das relações pessoais deste artista-viajante podemos encontrar, nos traços dos seus desenhos, as influências desses contatos.

II – Os índios do território brasileiro em um álbum sobre o Brasil

Johann Moritz Rugendas nasceu em 29 de março de 1802, em Augsburg (Baviera, Alemanha), sendo a sétima e última geração de uma família de artistas (Lago, 1998: 9; Metzger e Trepesch, 2007: 178-179; Lafourcade, 1984: 64). Começou a desenhar desde criança no ateliê familiar, sob o ensino do seu pai; mais tarde, especializar-se-ia na oficina de Albrecht Adam (1786-1862; pintor de batalhas e de campanhas napoleônicas) e na Academia de Belas Artes de Munique, à qual ingressou em 1817. Estando lá, teve conhecimento da futura expedição científica do barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852). O contrato de trabalho entre Rugendas e Langsdorff foi assinado entre setembro e outubro de 1821, na Alemanha,⁸ e a expedição desembarcou na cidade do Rio de Janeiro em 3 de março de 1822.

É importante considerarmos a opção de Rugendas por um determinado caminho profissional: no seu país natal, ele já fazia parte de uma genealogia de artistas e o seu próprio pai era diretor da Academia de Augsburg, o que podia lhe garantir uma carreira profissional; não obstante, as possibilidades em território alemão – ainda em processo de lenta recuperação depois das invasões napoleônicas – poderiam não ter sido muito auspiciosas. Por outra parte, as viagens para o Novo Mundo eram interpretadas como experiências chaves para a aquisição de conhecimento e a formação do espírito ou *Bildung* (Elias, 1993; 1994) – com certeza, valores apreciados no seu entorno. Sem que

⁸ Aqueles que negociaram previamente as condições de tal contrato foram Johann Lorenz Rugendas (pai do artista) e Wilhelm von Langsdorff (irmão do barão; as cartas entre ambos podem ser lidas em Diener e Costa, 1999: 34-36). Foi assinado por Langsdorff em 19 de setembro de 1821 em Lahr im Breisgau, e por Rugendas em 1.º de outubro de 1821, em Augsburg (o documento completo pode ser lido em Diener e Costa, 1999: 37-39).

possamos esclarecer seus motivos, com 19 anos o artista escolheu ser incorporado a uma expedição de reconhecimento científico do Brasil, na qualidade de *ilustrador*. Acredito que, devido a sua juventude e a sua formação focalizada no plano artístico, Rugendas não devia possuir grandes conhecimentos sobre esse país; provavelmente, Langsdorff constituiu-se em seu primeiro informante, transmitindo, ao jovem artista, suas visões e interpretações dos trópicos aos quais se dirigiam, preparando-o para sua primeira experiência direta com povos não-europeus.

Enquanto isso, a recém-declarada independência brasileira não tinha sido reconhecida pelo governo russo, o qual provocou situações adversas para que Langsdorff pudesse pedir permissões, receber créditos e/ou privilégios alfandegários.

A expedição propriamente dita só começaria em 8 de maio de 1824. Antes disso, e perante tais limitações, a equipe explorou somente as adjacências de Nova Friburgo e as zonas próximas à fazenda Mandioca (no atual município de Magé, estado do Rio de Janeiro). Toda essa demora teria criado um clima de insatisfação e de reclamos contra Langsdorff por parte da equipe (Diener e Costa, 2002: 15), incrementado pelo fato de que a expedição começaria restringindo o seu percurso exploratório unicamente dentro do estado de Minas Gerais. Saindo do norte do estado do Rio de Janeiro, passariam por Barbacena e São João del Rei, continuando para Ouro Preto, Sabará e o distrito de Diamantina (Diener e Costa, 2002: 18).

Através do diário pessoal de Langsdorff, podemos perceber que os objetivos do barão iam além de objetivos científico-naturalistas: tratava-se também de reconhecimentos de propriedades agrícolas, minas auríferas e outros recursos naturais, necessários à expansão colonial (Bernardino da Silva, 1997; Diener e Costa, 2002: 15).

Finalmente, Rugendas acabaria se desvinculando da expedição em novembro de 1824, por causa dos constantes desentendimentos com Langsdorff.

Em 1825, o artista retornou à Europa, e em outubro desse ano conheceu, em Paris, o já então prestigioso Alexander von Humboldt (1769-1859). Entre 1827 e 1835, Rugendas publicou os resultados da sua viagem no álbum *Viagem pitoresca através do Brasil*. Cheio de intenções civilizatórias, neste livro de viagens o artista apresentava o surpreendente país tropical através de cem belíssimas litografias e pormenorizadas descrições, impregnadas do rigor científico próprio aos naturalistas dessa época. O trabalho de Rugendas seria elogiado por Humboldt, amplamente reconhecido na Europa e transformado em material de consulta científica (Diener e Costa, 2002).

A relação com Humboldt, e a predileção deste pelo artista, tiveram um peso decisivo na vida de Rugendas, não somente pelo fato dele ter incorporado uma maneira de compreender a natureza (integrando o conhecimento científico à criação artística), mas, também, porque a proximidade com o naturalista ampliou significativamente o panorama das suas redes sociais, entrando em contato com personalidades significativas (veja-se Roca, 2014: 62-64). Humboldt também assessorava Rugendas em questões relativas à sua inserção no mercado, sugerindo-lhe destinos seguros para os seus desenhos ou indicando-lhe o desenvolvimento de temáticas precisas. A aprovação intelectual deste reconhecido cientista significava também a confirmação da capacidade de Rugendas para interpretar ‘corretamente’ a natureza, e transmiti-la através da sua arte, ingressando dessa forma ao círculo de intelectuais que, na Europa, representavam o conhecimento sobre América (Diener e Costa, 2002).

As referências científicas mais citadas no álbum de Rugendas foram, principalmente, Humboldt, Henry Koster (1784-1820), o Príncipe Maximiliano (Maximilien Zu Wied-Neuwied; 1782-1867), o barão Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868). Exceto Koster, todos os outros eram alemães, seguidores da antropologia física do (também) alemão Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840), assim como da interpretação sensível e totalizadora da natureza proposta pelo (também) alemão Humboldt. E, não por acaso, aqueles cientistas – exceto Humboldt – tinham sido visitantes daquele ‘centro cultural’ que Langsdorff tinha gerado em torno da fazenda Mandioca (Roca, 2016).

Como eles, Rugendas interpretava os povos indígenas como mais um elemento da natureza, enfatizando a ‘ausência de história’ desses povos, destinados a um progressivo desaparecimento (perspectiva generalizada naquele momento).⁹ Dado que a tradição germânica interpretava a constituição da história através do registro das realizações do espírito humano, as populações indígenas do Brasil – sem monumentos, ruínas ou registros escritos – estavam desprovidas de marcas históricas; submersas em

⁹ Por sua vez, Martius defenderá claramente estas ideias em 1832, no seu estudo “O estado de direito entre os autóctones do Brasil”, aventurando a extinção dos índios por causa de um certo devir da natureza, e não pela ação do homem. Veja-se o estudo completo na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 11, 1906, pp. 20-83. Para 1854, o historiador Adolfo de Varnhagen também afirmará que “*de tais povos na infância não há história: há só etnografia*” (citado em Carneiro da Cunha, 1992: 11).

uma excessiva natureza, só poderiam ser explicadas através dela (veja-se Salgado Guimarães, 2000). De tal forma, Rugendas afirmava que

(...) só podemos estudar a maioria desses povos da América através dos restos de suas próprias tribos (...) e faz-se necessário, para entender-lhe as origens, antes a história natural do que a própria história (Rugendas, 1972: 49). (...) Não há, na história dos povos indígenas, nenhum fato, nenhuma época marcante (Rugendas, 1972: 52).

Langsdorff, Humboldt, o barão Eschwege, Beyrich e o Príncipe Maximiliano tinham se formado na Universidade de Göttingen, onde Blumenbach estava traçando as bases da antropologia física e da anatomia comparada (enquanto Gerorges Cuvier [1769-1832] se dedicava a esta última na França). Dada a dificuldade na recolha de crânios para constituir séries passíveis de estudo, tanto Blumenbach quanto Cuvier estimulavam nos viajantes a ilustração científica de cabeças e de rostos. Nesta direção, Rugendas retratou indígenas Botocudos, Maxakali, Kamakã, Coroados, Coropós e Puris, elaborando cuidadosas imagens de rostos bem definidos e personalizados.

Nestes caminhos intelectuais compartilhados com seus colegas alemães, Rugendas também demonstrou interesse em torno dos Botocudos. Das dezesseis litografias sobre indígenas contidas em *Viagem Pitoresca*, a primeira delas mostra uma cena grupal entre membros de este povo, enquanto a segunda exhibe cinco rostos muito detalhados, à maneira das representações fenotípicas do século XIX.

Depois destas duas imagens sobre os Botocudos (segundo o Príncipe Maximiliano, “os mais ferozes de todos os Tapuias”; segundo Blumenbach, “seres a meio caminho entre o orangotango e o homem”; Wied-Neuwied, 1940: 274-5), a seguir apresentam-se várias litografias dos índios em ambientes ‘selvagens’, e acabam nada menos que com *Tapuias mansos* nas imagens dos *aldeamentos*, evidenciando sua catequese e domesticação. De tal forma, todas essas ilustrações teriam traçado um percurso evolutivo que desenhava, visualmente, a noção de perfectibilidade do homem através de uma particular idéia de civilização, vinculada à imagem dos *aldeamentos* e à fabricação do índio em um trabalhador.

Paralelamente, encontramos um contraste entre os cuidadosos retratos individuais, e a homogeneidade de representação nas cenas grupais, que pulverizam os aspectos culturais e personalizados daqueles seres humanos. Devemos considerar que as caracterizações dos retratos teriam respondido às expectativas científicas daquele

momento (pensemos no desenvolvimento da antropologia física, a fisionomia e a frenologia). No entanto, em termos da assimilação e integração dos índios à sociedade nacional, pouco teriam importado essas diferenças: para projetar a administração dos índios, era mais simples pensá-los como ‘uma unidade’ e, por outro lado, a assimilação pretendida colocaria a todos eles, da mesma forma, no degrau mais baixo da hierarquia social. Essas particularizações e generalizações estão presentes tanto nas imagens quanto na narrativa de Rugendas, conseguindo dessa forma representar diferentes ordens de demandas sociais – isto é, tanto demandas científicas quanto políticas.

O tratamento visual e narrativo elaborado por Rugendas sobre os indígenas não poderia ser interpretado sem levar em conta, minimamente, algumas das ideias de raça e branqueamento comentadas no seu álbum.

Suas classificações raciais possuem mais significados *culturais* do que *biológicos*; não se trata de uma aproximação do ‘branco de pele’, mas sim do ‘branco civilizado’. Ele declarava, por exemplo:

Consideramos brasileiros não somente os brancos nascidos no Brasil, mas, ainda, todos aqueles que, por qualquer motivo, são considerados brancos (...) Quando circunstâncias favoráveis, riquezas, relações de família, ou talentos pessoais tornam um homem recomendável, qualquer degradação da cor o faz passar por branco, tanto mais facilmente quanto os próprios brancos são muitas vezes bastante morenos (...) Por mais estranha que pareça a afirmação que vamos fazer, *cabe menos à vista e à fisiologia do que à legislação e à administração resolver sobre a cor de tal ou qual indivíduo*. (Rugendas, 1972, pp. 78, 152 e 75, respectivamente. Grifos meus).

Estas ideias de ‘branqueamento cultural’ eram compartilhadas por aqueles cientistas alemães: o Príncipe Maximiliano, por exemplo, assegurava que seu assistente Quack (um índio Botocudo que tinha levado à Europa junto com ele), estava se tornando “mais branco” (Wied-Neuwied, 1940: 333).

De acordo com a narrativa de Rugendas, o Brasil já estava inserido no caminho inexorável para a civilização: o seu progresso se definiria através do incremento das relações comerciais com Europa, do reconhecimento científico de seu riquíssimo território, da exploração agrícola, da ampliação das artes e das ciências, da adoção do abolicionismo, da civilização dos índios, da chegada dos imigrantes europeus (com seus civilizados costumes), e do paulatino branqueamento da população brasileira, tão diversa quanto sua exuberante natureza.

Orgulhoso da civilização na qual participava, Rugendas expressava as constantes tendências expansionistas dos grupos colonizadores e o seu papel como transmissores do progresso. Mas, junto com as possibilidades do país “mais rico do mundo” (Rugendas, 1972: 38), ele articulava uma interpretação negativa da população do Brasil, numericamente insuficiente e sem preparação moral nem cultural: brancos portugueses ainda atrasados na administração de recursos, negros escravos desaproveitados, índios indolentes e selvagens. Conforme as ideias deste artista-viajante, o branqueamento – como disse antes, entendido em um sentido ‘cultural’, e não biológico – era a alternativa para a civilização dos negros e dos índios. O caminho à civilização de caráter universalista estava em marcha, mas ainda estava ausente a nação, que para Rugendas – e para outros viajantes – ainda não tinha uma forma definida: “Seria difícil pintar com traços marcantes o *caráter nacional* dos brasileiros, tanto mais quanto *começam apenas a formar uma nação.*” (Rugendas, 1972: 78). Faltava, ao Brasil, tomar consciência de si mesmo, definir suas próprias realizações e traçar as fronteiras – não só políticas, mas também intelectuais e espirituais – pelas quais forjar sua singularidade.

Apelando ao caráter universalista da *Zivilization* (Elias, 1993, 1994) – isto é, dirigida à humanidade no seu conjunto – é que Rugendas teria manifestado, no seu álbum, que a civilização do Brasil estava entre as “classes elevadas” de origem estrangeira, que promoveriam o progresso material e a superioridade indiscutível dos seus valores por sobre o bárbaro e o irracional das classes consideradas inferiores. Ao mesmo tempo, sustentava que o “caráter nacional” só se revelava através das classes populares: “(...) os homens de cor, embora legalmente assimilados aos brancos, constituem, em sua maioria, as classes inferiores da sociedade. *É, portanto, por eles que se podem penetrar os costumes nacionais.*” (Rugendas, 1972: 75; 108. Grifos meus).

Entretanto e de acordo com o artista, essas classes populares/inferiores estavam ainda em formação: faltava a integração, nelas, dos negros e dos índios, devendo ser libertados os primeiros, e civilizados os segundos. A completa civilização destes últimos teria lugar só quando já estivessem assimilados e misturados com o resto da sociedade, através do branqueamento e da assimilação à cultura dos brancos; em outras palavras, para formar o corpo da nação, os índios deviam perder sua ‘indianidade’.

Dando agora um salto em espaço e tempo, as primeiras edições de *Viagem Pitoresca* para o grande público brasileiro se inserem em uma série de publicações sobre viajantes europeus no Brasil que, em sua maioria, apareceram sob dois contextos

simultâneos: por um lado, elas surgiram no âmbito das comemorações pelo centenário da fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB); por outro lado, motivados pela Revolução de 1930 (que trouxe Getúlio Vargas ao poder), diversos intelectuais brasileiros tinham começado a se interessar por ‘retratos do país’, interesse que provocou um *boom* editorial com a criação de novas editoras e a publicação de livros sobre temas brasileiros, investindo-se, por isso, nas figuras dos viajantes (Campos Françaço, 2004: 42-45). Com anterioridade a esse período, poder-se-ia dizer que a obra de Rugendas parece ignorada ou desconhecida (veja-se Roca, 2014: 201).

O álbum de Rugendas apareceu pela primeira vez para o grande público brasileiro através de um semanário carioca: entre 30 de outubro de 1937 e 11 de novembro de 1939, a *Revista da Semana* foi apresentando, uma por uma, as pranchas do álbum (algumas delas em versões coloridas), acompanhadas pela tradução integral do texto de Rugendas, a cargo de Octávio Tavares.¹⁰ Entretanto e apesar da grande divulgação dessa revista, a versão que se consagrou até aos nossos dias, repetindo-se em sucessivas edições, foi a tradução do francês realizada pelo poeta modernista e crítico de arte Sérgio Milliet. Esta foi editada pela primeira vez em janeiro de 1940 através da Livraria Martins Fontes, inaugurando a *Biblioteca Histórica Brasileira* dirigida por Rubens Borba de Moraes.¹¹

A partir daquele momento, a difusão do álbum de Rugendas foi multiplicada sob uma importante variedade de reedições,¹² contando também com uma diversidade de publicações parciais, que reproduziram alguns dos seus conteúdos em livros ilustrados de distinta ordem, catálogos, almanaques etc.;¹³ fundamentalmente, muitas dessas litografias ilustraram uma diversidade de manuais escolares, acompanhando os relatos historiográficos sobre a formação do Brasil e transformando-se em ilustração e referência das realidades brasileiras do século XIX – entre elas, as dos povos indígenas.

Mas, além das edições que reproduziram identicamente os textos e imagens de *Viagem Pitoresca*, até aqui apresentadas, existem outros trabalhos que abordaram o álbum de Rugendas como objeto de estudo, produzindo uma diversidade de leituras

¹⁰ Veja-se o detalhe destas publicações em Roca, 2014: 202.

¹¹ Segundo Campos Françaço (2004: 42-45), é no contexto do *boom* editorial já comentado que surge a coleção impulsionada por Borba de Moraes (1899-1986), naquele momento diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo.

¹² Para uma listagem detalhada destas reedições, veja-se Roca, 2014: 202-203.

¹³ Siriuba Stickel (2004: 512-517) oferece uma boa listagem sobre algumas destas publicações. Na Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro podem-se encontrar mais de uma vintena de referências a esse tipo de trabalhos, e dos aparecimentos da obra de Rugendas em matérias de jornais e revistas.

sobre ele (veja-se Roca, 2014: 204-216). Entendo as obras destes autores como intervenções e/ou mediações, na medida em que determinaram relações que se incorporaram e/ou assentaram sobre essas imagens, resultando admitidas certas leituras, e não outras.

As ilustrações que pretenderam representar o Brasil da primeira metade do século XIX, foram apresentadas novamente nos séculos XX e XXI, validadas como meios de orientação para compreender aquelas realidades passadas através de um talentosíssimo desenhista, mas não se colocaram questões sobre a ordem social por ele representada, e foram enquadradas dentro de certo relato histórico compartilhado. O valor transcultural e abrangente da ‘arte’ exercida por Rugendas parece ter obscurecido o interesse para as formas de visualizar, interpretar e dar a conhecer grupos humanos sobre os quais se estabeleceram desigualdades e hierarquias, reproduzindo-se, ao meu entender, marcas e leituras coloniais. A falta de uma revisão histórica nesses trabalhos permitia que suas imagens se adequaram a um acervo de idéias generalizadas sobre os índios: basicamente, estes acabavam sendo compreendidos como seres do século XIX, sem vinculação com o presente, sem história e com um lugar secundário na formação do país.

São precisamente esses usos sociais os que nos exigem examinar essas imagens do ângulo de sua memória – que não é exatamente o passado, mas aquilo que permite percebê-lo e configurá-lo. Assim sendo, entendo então que não se trata, única e simplesmente, de ‘retornar’ aos contextos do século XIX, mas de *retomar aqueles que foram esquecidos no XX e XXI*. Introduzi então os contextos histórico-políticos que considere ausentes nessas interpretações. Mas, em primeiro lugar, achei necessário aprofundar as representações de territorialidade que acompanharam aqueles contextos.

As interações entre a sociedade branca e as populações indígenas aparecem frequentemente organizadas entre os espaços do litoral e do sertão, distinção ‘geográfica’ intimamente relacionada à construção da identidade indígena pelos seus conquistadores. Segundo alguns estudiosos, a origem do termo *sertão* proviria de uma alteração da palavra ‘*desertão*’ (Barroso, 1947; citado em Antonio Filho, 1999: 15). Os portugueses a utilizavam para se referir às áreas interiores a Portugal e distantes de Lisboa, compreendidas, por sua vez, como grandes territórios afastados do mar (Amado, 1995: 147; Antonio Filho, 1999: 15); o seu uso teria invocado sempre áreas indefinidas,

desconhecidas e inabitadas, distinguindo-as assim dos territórios povoados e controlados do litoral.

Mais tarde, nas terras americanas, a empresa de conquista incrementaria os significados dessa construção espacial acompanhando os avanços da colonização, diluindo-se ainda mais qualquer conotação especificamente geográfica e unificando-se, sob esse termo, zonas absolutamente distintas entre si.¹⁴ Progressivamente, os atributos colocados sobre o sertão acabariam por se definir a partir do litoral e por oposição às qualidades deste, compreendido como *locus* da civilização. Assim sendo, o sertão no Brasil do século XIX, visitado por Rugendas, delimitava o espaço de uma natureza indomável que albergava tanto animais perigosos quanto, principalmente, seres distintos, não-brancos e não-cristãos, incompreensíveis e inclassificáveis: os índios bravos e selvagens. Estes eram os habitantes daquelas terras não colonizadas, que precisavam de uma transformação porque estavam vazias de civilização; era necessário o seu desbravamento, conhecimento, exploração e controle. Nesse cenário, índios *mansos* e *bravos* acabariam definidos em função do seu grau de resistência ao projeto colonizador.

De forma similar ao tratamento que recebeu o termo ‘deserto’ no território argentino (como veremos a seguir), o sertão constituiu uma representação simbólica territorial para se referir às regiões desconhecidas e ‘inabitadas’ do interior, povoadas de indígenas e vazias de civilização; sem aludir a nenhum acidente geográfico especificamente definido, constituiu, não obstante, uma categoria espaço-ideológica invocada para indicar o lugar (sempre distante) da alteridade, e sobre o qual a civilização, encarnada no Estado, devia intervir.

Localizando os índios neste cenário difícil, nos traços de *Viagem Pitoresca* estavam presentes as idéias de civilização, perfectibilidade e miscigenação defendidas por dois representantes do Império, próximos a Rugendas através de Langsdorff: José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838) e Guido Marlière (1767-1836). O Patriarca tinha exposto suas idéias civilizatórias/assimilacionistas para os indígenas no seu projeto *Apontamentos para a civilização dos índios bravos do Império do Brazil* (sic; 1823). Por sua vez, Marlière, Comandante das Divisões Militares do Rio Doce, foi um

¹⁴ Janaína Amado (1995: 149) apresenta uma lista com diversas regiões classificadas sob o termo sertão, compreendidas entre zonas tão dessemelhantes como a capitania de São Vicente, Nova Iguaçu (RJ), Amazônia, a cidade de Recife, a capitania de Minas Gerais, as áreas adjacentes ao chamado Recôncavo Baiano, Goiás e Santa Catarina.

seguidor dessas ideias e acabou sendo conhecido como ‘o apóstol das selvas mineiras’.¹⁵

O que estava em jogo por trás daquelas litografias de Rugendas era uma idéia particular de civilização, que ia além das noções de catequese e colonização: tratava-se da submissão política dos indígenas, da apropriação de suas terras e da exploração de sua mão-de-obra no quadro da ideologia liberal que colocava o Estado como agente civilizador, sendo este – o Estado – quem devia ‘tornar úteis’ aos indígenas como ‘mão-de-obra barata’ na expansão que se abria sobre suas próprias terras.

Como José Bonifácio e Guido Marlière, Rugendas não propôs transformar o índio num símbolo da nação, e também não construiu nenhum ‘bom selvagem’ brasileiro. Tinha apontado a conveniência da passagem dos *bravos* aos *mansos*, e tinha construído, narrativa e visualmente, as deficiências dos índios selvagens e indolentes do Brasil, documentando em suas imagens a efetividade do exercício da tutela sobre aqueles primitivos: Botocudos, Maxakali, Kamakã, Coroados, Coropós e Puris – naquele momento, claros “objetos” de políticas de Estado.

De tal forma, os vínculos entre esses atores sociais nos permitem, então, traçar outra perspectiva sobre o ‘caráter documental’ destas imagens de Rugendas: considero que elas não deveriam ser avaliadas unicamente de um ponto de vista que proponha opor reproduções fidedignas a outras distorcidas, nem tampouco elaborar enfrentamentos entre verdades e mentiras históricas, estabelecidas em função de se Rugendas ‘esteve’ ou ‘não esteve’ ali. Considero que as representações do artista tornam-se coerentes na medida em que, ao abordá-las como *objetos-meios de pesquisa*, podemos aceder aos esquemas ideológicos onde teve lugar a *visualização* desses índios.

O artista representou aqueles índios ‘observados’ em relação a certos interesses políticos e de acordo com as representações da alteridade conformes a esses interesses, transmitindo, nessas imagens, o convívio daquelas oscilações entre atitudes condenatórias e humanista-filantropicas em torno dos índios (oscilações também presentes entre os naturalistas de sua época e os devaneios da ciência naquele momento,

¹⁵ Sobre a notável influência destas duas figuras na obra de Rugendas, veja-se Roca op.cit.: 216-239. José Bonifácio tinha sido o interlocutor de Langsdorff no Brasil; além de desenvolver afinidades científicas, ambos compartilhavam relações sociais, perspectivas econômicas e políticas. É importante apontar que o Patriarca também traduziu trabalhos de Humboldt para o português (veja-se Mota, 1999). Quanto a Guido Marlière, foi elogiado por todos os viajantes que visitaram os aldeamentos administrados por ele (veja-se Roca, 2014: 218). Este militar manteve uma fluente correspondência com Eschwege, Saint-Hilaire e Langsdorff, assim como com José Bonifácio por questões administrativas. (Veja-se Paraíso, 2005: 5; também o arquivo *Guido Thomas Marlière*. Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1905, pp. 383-668).

nos projetos de José Bonifácio, nas práticas de Guido Marlière, na legislação dos governos que se propuseram acabar com os excessos cometidos sobre os índios mas que, ao mesmo tempo, dependeram de sua exploração e subordinação).

Aqueles índios bravos e precisados de intervenção resultavam colocados naquele entorno do sertão que, como eles, necessitava de desbravamento e de civilização. Construídos sobre supostas realidades observadas, embora desenhados através de elementos independentes a elas (que vão além de critérios estético-compositivos), acho portanto que os índios de Rugendas podem se abordar, então, como ‘ficções de mensagens’ (Fabian, 1996) enquanto produtos de um processo social de construção de sentido em torno do índio, que responde à ordem de realidade das ideias, não dos fatos. Ideias articuladas sobre repertórios de características e sobre cenários montados não só de maneira auto-referencial e por oposição, mas, principalmente, delineadas em função das formas concretas que devia alcançar o tipo de civilização proposta pelo Estado; ideias de atores históricos identificáveis que condicionaram a observação de Rugendas, que desenhava – e documentava – aqueles índios que *podia* ver: índios bravos no sertão, índios quase-trabalhadores nos aldeamentos.

III – Os índios do território argentino nas ilustrações de um poema romântico

Em 1831, deixando a publicação de *Viagem Pitoresca* a cargo do seu editor e estimulado pelos elogios e conselhos de Humboldt, Rugendas se lançou, de forma independente, ao projeto pessoal de uma grande viagem pela América, visitando, em um período de quinze anos, Haiti, México, Chile, Peru, Bolívia Argentina, Uruguai e Brasil.

Em 1º de julho de 1834 o artista chegou em Valparaíso (Chile), iniciando a sua mais longa estada em um país latino-americano: permanecerá nesse país por oito anos, até inícios de 1845.

A estabilidade do estado de direito instaurado no Chile a partir de 1833 tinha favorecido a chegada de intelectuais e artistas dos países vizinhos, especialmente exilados políticos da Argentina. Em 1829, Juan Manuel de Rosas (1793-1877) tinha sido eleito governador da província de Buenos Aires com ‘faculdades extraordinárias’ (isto é, suspendendo-se as garantias individuais que pudessem limitar suas atribuições). Nessa altura, o caudilho *bonaerense*¹⁶ já era um abastado fazendeiro, dirigente de um

¹⁶ Relativo à província de Buenos Aires.

corpo militar organizado por ele próprio (os ‘*Colorados del Monte*’), representante da aristocracia rural e político alinhado com a corrente *federal* – oposta à influência estrangeira e aos princípios do liberalismo e laicismo defendidos pela tendência *unitária*, europeizante e modernizante. Os fazendeiros *bonaerenses* (dos quais Rosas era o mais autêntico representante) desejavam a organização de uma confederação flexível entre as províncias, e que estas delegassem em Buenos Aires o controle da Alfândega e das relações exteriores, monopolizando assim o acesso às rotas comerciais internacionais e encontrando, dessa maneira, uma solução para seus interesses de classe, sem se opor aos ideais autônomos provinciais (Lázzari, 1996: 55).

Depois de duas décadas de profunda instabilidade provocada pelas guerras de Independência e as guerras civis, a construção de uma ordem social e política era um desejo amplamente compartilhado por vários setores da sociedade. Nessa direção, o triunfo de Rosas conseguiu unificar politicamente a cidade e o campo de Buenos Aires, contando para isso com o apoio das massas urbanas e rurais.¹⁷ Como aponta Tulio Halperin Donghi (2007), Rosas estava convencido de que só uma profunda homogeneidade política podia garantir a estabilidade (dado que o mal padecido pela sociedade pós-revolucionária era, justamente, o florescimento das paixões políticas); dessa forma, só seria possível conseguir a paz a partir da eliminação da política. A estratégia de Rosas foi, então, a de radicalizar a tensão entre as facções, criando um sistema que haveria de precisar, constantemente, de instrumentos dóceis por um lado e de opositores por outro, fazendo, da guerra, um instrumento político de utilização quase permanente.

Enquanto isso, tanto nas principais cidades chilenas quanto nas argentinas tinham lugar as chamadas *tertúlias*, reuniões periódicas em casas de pessoas notáveis onde se discutiam temas de atualidade, à maneira dos salões europeus; esse tipo de encontros era o mecanismo de socialização mais importante da época. Rugendas compartilhará as *tertúlias* literárias do romantismo com as elites chilenas, estabelecendo contatos significativos com todo um grupo de refugiados políticos argentinos, entre os quais se encontravam os políticos Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)¹⁸ e Juan

¹⁷ Durante os primeiros vinte anos difíceis de vida independente, Rosas tinha sabido interpretar as agudas transformações sociais, percebendo que era necessário contar com os setores populares para levar a cabo qualquer empreendimento político; a unanimidade dessa plebe se transformaria, para ele, em um instrumento de coesão e de estabilidade (Halperin Donghi, 2007).

¹⁸ Nascido na província de San Juan, Sarmiento foi professor, jornalista, escritor, historiador, pedagogo, político e estadista; com só 18 anos de idade, os seus artigos foram o motivo do seu primeiro exílio no Chile (1829). Escolheu o jornalismo como forma de luta contra Rosas (fundando nesse país os jornais *La*

Bautista Alberdi (1810-1884).¹⁹ Na cidade de Talca, Rugendas conhecerá uma importante dama da alta sociedade chilena, Carmen Arriagada de Gutike (1807-1900); casada com um oficial alemão, com ela manterá uma clandestina relação amorosa-epistolar durante vários anos. Foi ela quem presenteou Rugendas com o livro *Rimas*, obra do escritor romântico argentino Esteban Echeverría (Lago, 1998: 66;130). Nessas páginas estava ‘La Cautiva’, o poema que haveria de influenciar significativamente as posteriores temáticas visuais do artista.

O estado de guerra latente entre as diferentes populações da Araucania e as tropas governamentais na região chilena denominada *La Frontera* era um tema de interesse para a população da capital, sendo motivo de conversa frequente nas tertúlias (Diener, 1997: 43); é possível que, através desses encontros, Rugendas tenha obtido informação sobre os *malones*. Interessando-se no conhecimento das comunidades araucanas, Rugendas começou a projetar uma viagem para a zona fronteira do sul do Rio Bío-Bío. A estada de Rugendas nessa região se estendeu entre meados de dezembro de 1835 e as primeiras semanas de 1836 (Diener, 1997: 41). Entretanto, as análises deste último autor (op.cit.: 43) e do Helmut Schindler (1992: 74-75) permitem demonstrar que Rugendas percorreu unicamente a região limítrofe, controlada por chilenos, tendo contato só com os “índios amigos” que acudiam aos estabelecimentos fronteiriços para comerciar. No entanto, a partir dessa viagem a representação dos *malones* e dos raptos de cativas brancas pelos índios – núcleo argumental do poema *La Cautiva* – serão temas recorrentes na obra de Rugendas, pintando sobre eles, mais tarde, na Europa (Diener, 1992: 38; Lago, 1998).

Entre dezembro de 1837 e março/abril de 1838, o artista visitou a Argentina pela primeira vez, atravessando a Cordilheira dos Andes junto com outro pintor alemão, Robert Krause (1813-1885). Rugendas sofreu um acidente hípico quando alcançado pelo impacto de um raio; uma forte comoção cerebral lhe paralisou a metade do corpo,

Tribuna, *La Crónica*, *El progreso*, e colaborando também em *El Mercurio* de Valparaíso). Rosas solicitaria duas vezes, sem sucesso, a sua extradição, para julgá-lo por calúnias. Em 1842 foi encarregado da organização da Escola Normal Chilena, primeira no continente; em 1845, escreveu sua grande obra *Facundo, o civilización y barbarie*. Regressou à Argentina em 1855; foi governador de sua província natal em 1860, e, durante a presidência de Bartolomé Mitre (1862-1868), atuou como ministro plenipotenciário em Washington, retornando à Argentina como presidente da nação (1868-1874). Caracterizou-se pela luta contra os caudilhos e pelo impulso dado à educação, em todos os níveis (Dottori e Zanetti, 2006).

¹⁹ Advogado, escritor e político, Alberdi foi um homem de Estado crucial durante esse período de formação nacional. Por causa da oposição a Rosas teve que emigrar para Montevidéu em 1838, combatendo-o através do jornalismo; a partir de 1843 mudou-se para a cidade chilena de Valparaíso. Como veremos a seguir, em 1852 escreveu *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina*, fundamental para a redação da futura Constituição Argentina de 1853.

ficando hospitalizado na cidade de Mendoza durante dois meses (del Carril, 1966b: 21; Pereira Salas, 1984: 57; Carneiro, 1979: 54), e sofrendo as consequências desse acidente durante o resto da sua vida.²⁰

Em janeiro de 1845, Rugendas empreendeu uma segunda visita à Argentina através de uma viagem marítima pelo extremo sul do continente, passando por Terra do Fogo e por Carmen de Patagones, onde realizou vários retratos de indígenas (del Carril, 1966b: 28; 1992: 130). Chegou em Montevideu (Uruguai) em 8 de abril de 1845, ficando lá somente 14 dias. Na capital uruguaia conheceu uma importante dama da aristocracia portenha, anfitriã das tertúlias mais prestigiosas de Buenos Aires: Mariquita Sánchez de Mendeville (1786-1868).²¹ Através dela, Rugendas conhecerá Esteban Echeverría, autor do poema *La Cautiva*.

Diener e Costa apontam como, a partir da permanência de Rugendas em Buenos Aires e possivelmente como consequência da sua relação pessoal com Esteban Echeverría, Rugendas experimentou uma mudança de estilo, associada ao mesmo tempo a uma mudança de temática: o rapto de mulheres brancas por araucanos (Diener e Costa; 1999: 23-26). O artista retomou então os trabalhos sobre araucanos iniciados no Chile, em 1835 (realizados de primeira mão, durante pouco mais de um mês, na região chilena de *La Frontera*) para recriar esses estudos e se dedicar significativamente às cenas de raptos e *malones*, expressados em uma nova linguagem pictórica com uma grande complexidade compositiva e recuperando, aliás, a temática sobre cenas de batalhas desenvolvida por seus antepassados (Diener, 1992: 48).

O poema *La Cautiva* narra a trágica história de Brian e Maria: um capitão do exército com nome inglês (participante das guerras de Independência, agora recrutado para defender a fronteira) e sua esposa crioula. Organizado em nove cantos e um epílogo, o poema narra a desventura desses dois brancos nas mãos dos índios: eles

²⁰ Esse acidente deixaria marcas definitivas em Rugendas: a partir daí, levará uma importante cicatriz na testa e um tique nos olhos, pelo qual contraia os músculos do rosto constantemente (veja-se Lago, 1998: 78; Metzger e Trepesch, 2007: 30). Em 2000, o escritor argentino César Aira publicou, com grande sucesso, *Un episodio en la vida de un pintor viajero*, romance inspirado neste acidente hípico sofrido pelo artista. Apoiado em dados históricos, Aira desenvolve, de maneira ficcional, as consequências desse incidente em Rugendas. Foi traduzido em 2006 para o português, por Paulo Andrade Lemos (*Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira).

²¹ Filha de uma abastada família espanhola, Mariquita Sánchez é lembrada como uma das primeiras mulheres politicamente ativas na Argentina (e, anedoticamente, por ter cantado o Hino Nacional Argentino pela primeira vez, em 1813). Viúva do diplomata Martín Thompson, em 1820 casou com o cônsul francês na Argentina, Washington de Mendeville, inimigo de Rosas. Ela também discordava plenamente com sua ditadura, exilando-se por própria vontade em Montevideu; não obstante, realizava viagens esporádicas a Buenos Aires, alternando suas tertúlias nas duas cidades. Por elas passaram as mais importantes figuras intelectuais e políticas daquela época. Veja-se Vilaseca, 1952; Zavallá Lagos, 1986.

ficam cativos pelo ataque de um *malón* a um quartel de fronteira; Maria consegue fugir depois de esfaquear um índio e sai à procura do seu marido, encontrando-o gravemente ferido. A heroína organiza então a fuga de ambos, carregando o corpo de Brian, mas, devendo atravessar a imensidão do ‘deserto’, este não consegue sobreviver à travessia. Pouco depois da sua morte, Maria é encontrada pelos soldados de Brian; através deles, fica sabendo que os índios degolaram seu filho, morrendo instantaneamente por causa da notícia.

Com uma projeção pedagógica, Brian e Maria advertiam o leitor acerca dos perigos do maior inimigo dos estabelecimentos rurais das pampas, confirmando-se, através de suas mortes, a necessidade governamental de acabar com a intranquilidade e devastação constantes dos *malones* para, assim, assegurar o progresso do país. A cenografia escolhida para esse drama nacional de fronteira é o *deserto* das pampas: um espaço marcado por distâncias, um ‘mar de terra’ no qual, a partir da introdução dos índios, todos os seus elementos tornar-se-ão ameaçadores e vazios de qualquer beleza. Oposto à vida urbana e à civilização, o deserto encarna o barbarismo, a ignorância, o índio primitivo e seus *malones*, a inferioridade e a degradação, os obstáculos para a formação da nação.

Como apontei anteriormente, as duas viagens de Rugendas à Argentina tiveram lugar no longo período do governo de Rosas, enquanto Buenos Aires continuava sua expansão produtiva e aumentava os saldos exportáveis devido ao progressivo povoamento dos novos territórios (assegurados pela Campanha ao Deserto de 1833-1834). Teve lugar uma privatização de terras que acabou consolidando a propriedade pecuária, mas não foram legalizados os direitos dos índios sobre os seus territórios. Enquanto se preocupava por garantir assentamentos indígenas perto da fronteira e pela incorporação dos índios nos trabalhos do campo, Rosas, de forma deliberada, não registrou nenhum tipo de acordo por escrito com as tribos amigas.²²

Sob o governo de Rosas foi estabelecido um sistema regular de contraprestações conhecido como o “Negócio Pacífico de Índios”, que garantiu uma paz relativa no campo *bonaerense*. Esse sistema consistia na entrega de bens de consumo e de presentes, por parte do governo, para alguns povos indígenas, como uma forma de

²² Como destaca Silvia Ratto, essa estratégia lhe permitia agir situacionalmente e com total liberdade, segundo as circunstâncias. A ausência de documentos sobre a posse das terras era o que dava a Rosas a possibilidade de relocalizar os grupos em outros lugares, segundo as necessidades; aliás, não existindo qualquer tipo de tratado, os conflitos deviam se resolver a título pessoal, entre ele e os caciques (veja-se Ratto, 2003: 207; 210; 214).

comprar sua amizade; os bens recebidos eram interpretados como uma forma de pagamento, por consentir que os brancos ocupassem suas terras.²³ No quadro do discurso paternalista de Rosas, com essas medidas se reinaugurava a política colonial da ‘compra da paz’, isto é, a distribuição estratégica de víveres, gado e bens de prestígio, assim como cargos militares (Lázzari, 1996). Essa política visava construir caciques poderosos, em importantes tribos com as quais estabelecer alianças²⁴. Segundo seus alinhamentos entre grupos *federais* ou *unitários*, os índios seriam catalogados como ‘amigos’ ou ‘inimigos’. Os segundos deviam ser exterminados, e os primeiros – ‘aliados políticos’ – deviam assegurar a fronteira e/ou serem assimilados como mão-de-obra, *reduzidos* às formas de organização e controle dos brancos. Rosas encarregava-se de administrar as hierarquias entre eles, privilegiando aqueles caciques que fossem mais dóceis com o governo. Não obstante, o móbil da sua política indigenista não foi melhorar a condição dos índios, mas oferecer segurança (e ocasionalmente mão-de-obra) à exploração pecuária.

Em um momento no qual já estava vigente o chamado ‘Negócio Pacífico’, Echeverría descreveu, nos versos de *La Cautiva*, a crueldade dos maiores inimigos dos estabelecimentos rurais e do progresso: os índios. Implicitamente, tornava suspeitos e/ou *selvagens* a todos aqueles que pudessem estabelecer contatos e/ou alianças com eles. Como aponta Susana Rotker (2002), a escrita de *La Cautiva* teria estado motivada

²³ Veja-se Bernal, 1997: 49. Para uma análise minuciosa do desenvolvimento do ‘Negócio Pacífico’, veja-se o excelente artigo de Ratto (1994), assim como sua análise das relações fronteiriças durante esses processos (2003). Como aponta essa autora, a quantidade de bens e a frequência das entregas dependia do grau de contato: os índios que tinham suas *tolderías* nas pampas e tinham relações com os quartéis fronteiriços eram *aliados*, e recebiam rações de maneira esporádica, enquanto os assentados na fronteira eram *amigos* e recebiam rações mensais. Os do primeiro grupo deviam manter o compromisso de não atacar as fazendas fronteiriças, mas não existia uma grande fidelidade a esse pacto. Por outro lado, mantinham sua autonomia política, pelo qual as alianças com o governo se tornavam bastante frágeis. Os caciques *amigos* atuavam como defensores da fronteira e aliados políticos do governador, servindo como verdadeiras forças de repressão; em reciprocidade com o governo, deviam cumprir uma diversidade de tarefas (tais como *chasquis* [mensageiros] ou arreadores de gado, mas principalmente apoio militar). Diferentemente dos *aliados*, tinham perdido a autonomia territorial e política; estavam assentados dentro dos territórios controlados pelo governo provincial, *reduzidos* na fronteira. Através de atitudes conciliadoras, captava-se a ajuda de determinados índios, para assim diminuir o poder dos opositores rebeldes (como o caso dos povos *ranqueles*; veja-se Archivo General de la Nación [AGN], X, 25-95 em Bernal, 1997: 68).

²⁴ O comércio entre as populações fronteiriças foi uma prática corrente e muito fluída nesses anos. Entre 1832 e 1839 (fase de estruturação desse sistema de relações, que vai durar até a queda de Rosas), teve lugar a prática estatal de alugar casas na cidade de Buenos Aires para hospedar caciques de importância, criando-se cargos de ‘encarregados’ aos quais se pagava um salário, pelo fato de receber, hospedar e cuidar desses indígenas durante sua permanência na cidade (os recibos de pagamento desses aluguéis estão no AGN, III, 3.8.4; 3.8.11; 3.9.3; 3.9.13; 3.9.15; X, 43.1.1; veja-se Ratto, 1994: 39-41). Também, durante esse período, o governo ofereceu assistência médica permanente aos índios amigos, e os índios estabelecidos na fronteira receberam a vacina contra a varíola (AGN, X, 25.3.2 e 25.2.5; Bernal, 1997: 89).

pela urgência de acusar o sistema rosista, mas, também, estava presente a necessidade construtiva de organizar uma determinada memória social sobre a formação da nação, e não outra.

Em torno desse “deserto” hostil e abarrotado de crueldade se concentravam, não obstante, os interesses e expectativas dos criadores de gado e dos agricultores. Era necessário, então, representar literariamente esse espaço concebido como doente e anormal para estabelecer, sobre ele, a pertinência da luta entre dois sistemas de valores opostos, dos quais o branco tinha que triunfar (Sarlo e Altamirano, 1991). *La Cautiva* inaugurou uma tradição narrativa que colocaria, a partir desse momento, valores imprescindíveis à nacionalidade (e que estariam presentes em toda a literatura de fronteira do século XIX).²⁵

Por sua vez, Domingo Faustino Sarmiento, no seu livro “Facundo, o civilización y barbarie” (2006[1845]) demonstraria a necessidade de um governo unitário para poder governar à Argentina. O “deserto” determinava e concentrava o problema nacional: era o espaço onde regia a bestialidade e a arbitrariedade, oposto à europeia Buenos Aires e a sua vida pública.

“El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas. (...) Al sur y al norte, acéchanla los salvajes, que aguardan las noches de luna para caer, cual enjambre de hienas, sobre los ganados que pacen en los campos y sobre las indefensas poblaciones” (2006[1845]:29).

Como Sarmiento e Echeverría, Juan Bautista Alberdi também invocava um programa liberal baseado na educação, na modernização e no impulso à imigração europeia. Repetindo o modelo desértico, também apelará a esse espaço ideológico-político nas suas *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina* (1852; como disse anteriormente, principal inspiração para a futura Constituição Argentina de 1853).

²⁵ “La cautiva fundó una tradición nacional, la más sostenida y sugerente en la poesía del siglo pasado” (Ghiano, 1966:19). Existe uma abundante bibliografia em torno da literatura de fronteira; veja-se especialmente Álvaro Fernández Bravo, *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX* (Buenos Aires: Sudamericana/Universidad de San Andrés, 1999); também Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983) e a pesquisa documental de David Viñas, 2003.

“¿Qué nombre daréis, qué nombre merece un país compuesto por doscientas mil leguas de territorio y de una población de ochocientos mil habitantes? – Un desierto –. ¿Qué nombre daréis a la constitución de ese país? – La constitución de un desierto. Pues bien, ese país es la República Argentina; y cualquiera que sea su constitución, no será otra cosa por muchos años que la constitución de un desierto. Pero, ¿cuál es la constitución que mejor conviene al desierto? – La que sirve para hacerlo desaparecer; la que sirve para hacer que el desierto deje de serlo en el menor tiempo posible, y se convierta en un país poblado” (Alberdi, 1966[1852]: 178; grifo meu).

Além dos pontos de vista literários, sociológicos e político-ideológicos compartilhados por esses três ‘*nation builder*’ argentinos, para os fins do meu trabalho interessa-me especialmente destacar que Rugendas conheceu essas três importantes personalidades políticas durante os seus exílios, enquanto estavam forjando essas ideias, mantendo contato, especialmente, com Sarmiento e Echeverría.

São escassos os documentos nos quais se podem encontrar evidências concretas sobre as relações entre Rugendas e essas três figuras políticas. Não obstante, as poucas cartas e textos que dão conta desses contatos (veja-se Roca, 2014: 297-304) oferecem informações significativas, que me permitiram entrever – à luz dos contextos histórico-políticos – potenciais releituras sobre as imagens de Rugendas apresentadas junto com o poema *La Cautiva*.

Esses três intelectuais ‘aparecem’ nas imagens do poema. Em um momento no qual urgia definir e consagrar uma determinada escrita da história, Rugendas pôde oferecer símbolos às significações políticas de suas obras, encenando as *ideias* que lutavam sobre um deserto ‘preenchido’ pelos personagens necessários para constituí-lo: os índios.

Nos traços das ilustrações de *La Cautiva* estavam presentes os dois mundos, opostos e incompatíveis, apresentados por aqueles políticos argentinos: em palavras de Sarmiento, os desenhos de Rugendas representavam cabalmente “*a civilização da vítima e o barbarismo do raptor*” (Sarmiento, 1922[1846]: 128-129). Como esses intelectuais, o artista tinha apresentado em suas imagens os perigos do deserto, colocando aos índios como obstáculos para o progresso e grandeza da nação argentina, descartando qualquer idéia de miscigenação e sugerindo, através de suas cativas, a conveniência de acabar com seus selvagens vitimários.

Por ocasião dos 150 anos da independência política argentina, em 1966 a *Editorial Emecé* de Buenos Aires reuniu pela primeira vez, em um mesmo volume, o poema *La Cautiva* junto com as 25 ilustrações de Rugendas associadas a ele, avisando-

nos, no entanto, que os desenhos de Rugendas não acompanhavam ao pé da letra o relato de Echeverría, criando-se por isso “duas versões diferentes do poema”.²⁶ Os comentários dos editores para essa edição apontam a orientar a nossa atenção para as intenções expressivas de Rugendas, mediadas pelo campo artístico e impregnadas do espírito romântico da época.

Ora bem: por que unir o poema de Echeverría e os desenhos de Rugendas, quando se sabia que não eram coincidentes? Essas 25 ilustrações poderiam ter sido apresentadas em um catálogo crítico que explicasse o contexto do seu aparecimento, os vínculos e as distâncias como poema, seus conteúdos e ambiguidades; pelo contrário, as imagens resultaram reunidas com o poema comemorando os 150 anos da independência política argentina, repetindo-se, nessa edição, o gesto de dominação cultural sobre as comunidades indígenas do país.

Como mencionei na Introdução, a correspondência criada a partir desse momento entre ambas as obras, imprimiu sobre elas a ‘naturalidade’ de sua reunião: juntas, ganharam uma condição de permanência e/ou continuidade que se prolongaria até aos nossos dias, permitindo que se imaginassem como simultâneas e inseparáveis desde o século XIX. É verdade que essa edição concretiza, materialmente, uma aliança pré-existente, iniciada em 1845 pelos seus próprios autores, Rugendas e Echeverría. Nessa direção, parece válida a surpresa perante a ‘tardia’ reunião de suas obras, efetivada só *a partir de 1966*. Entretanto, acho que é necessário inverter a cronologia desse assombro: não se trata de uma reunião tardia em 1966, mas de maneiras de interpretar a história que *ainda se mantinham em 1966*, com uma vigência explicativa que continuava permitindo a compreensão histórica do deserto argentino e seus habitantes no século XIX.

A edição de 1966 toma essas ilustrações sobre os indígenas realizadas por Rugendas, um não-índio que ‘os representa’ e define em imagens. Os índios não falam por si mesmos no poema, nem tampouco se auto-representam visualmente; sem sua participação, assinala-se, não obstante, de que maneira são ‘tipicamente índios’ e como os brancos são superiores a eles.

²⁶ Até ao momento, não se sabe o que Rugendas ia fazer com esse conjunto de desenhos: alguns deles foram recriados, mais tarde, em quadros (como indicam suas próprias anotações), mas a existência dessa série individualizada e numerada insinua um particular projeto no futuro.

Em *La Cautiva* – poema que se desenvolve no ‘deserto’ – há, efetivamente, uma ausência de paisagem. Não obstante, através desses traços fortes e enérgicos encontramos uma espécie de ‘paisagem humana’ que é usada para definir relações: acompanhando os conteúdos do poema, são os índios os que atacam aos brancos, e nunca o contrário. Essas imagens traçam divisões taxonômicas que presumem fatos e que carregam juízos de valor, através dos quais os brancos ganham força e identidade. Em um presente histórico distante e diferente, esses significados foram adequados ao relato historiográfico hegemônico e a outros elementos e tradições visuais que perpetuavam, no imaginário nacional, o valor da ação civilizatória do Estado e a existência de uma Argentina branca.²⁷ A violência descrita entre o poema e as imagens estabelecia limites entre valores desejáveis e indesejáveis; quando estas ilustrações apareceram publicadas em 1966 junto com o poema, o que se reatualizava perante os leitores era o que aqueles argentinos do século XIX deviam ter desejado para si próprios e para sua jovem nação: um território sem índios.

Não obstante, aquela edição também celebrava a qualidade artística e o valor documental das obras de Rugendas, citando – nada mais e nada menos – ao próprio Sarmiento, que em fevereiro de 1846 tinha escrito: “*Rugendas é um historiador mais do que um paisagista; seus quadros são documentos (...) Humboldt com a pluma e Rugendas com o lápis, são os dois europeus que mais vivamente têm descrito América (...)*” (Sarmiento, 1922[1846]: 128-129). Mas Rugendas não tinha desenhado meras representações sobre os índios, e sim versões e informações acerca dos inimigos do deserto; o engrandecimento da Argentina estava projetado a partir do desaparecimento desses índios e a apropriação dos seus territórios. Nos desenhos de Rugendas, esses seres humanos eram uma expressão territorial.

IV – Os índios de Rugendas: documentos dos séculos XIX, XX e XXI

Os conjuntos de imagens abordados na minha pesquisa demandaram o conhecimento das *condições de laboratório* nas quais foram criados, identificando as suas origens e o seu papel dentro da especificidade das configurações sócio-históricas que os viram aparecer. Mas, por outro lado, realizei uma etnografia dos veículos através

²⁷ Em Buenos Aires, ainda é muito comum ouvir o ditado “*Los argentinos descendemos de los barcos*” (isto é, “Os argentinos descendemos/viemos dos barcos”), negando desta forma qualquer tipo de reconhecimento histórico e social dos povos indígenas.

dos quais elas adquiriram e transmitiram significados portadores de consequências sociais. Devemos considerar que as imagens de Rugendas foram geralmente lidas e analisadas a partir dos domínios da arte e/ou da ciência, interpretando-as muitas vezes com um forte valor documental e relegando-se, por isso, a possibilidade de interpretá-las em sua condição de *produtos coloniais*. Portanto, considere necessário apreendê-las na *historicidade de seus efeitos posteriores*, visto que, com elas, organizaram-se políticas de representação e visões sociais em relação aos indígenas. Realizando uma leitura comparativa, tracei um percurso entre as condições de visualização, realização e aparecimento destes dois conjuntos de imagens na primeira metade do século XIX, para depois trabalhar sobre as posteriores trajetórias e definições sociais dessas obras nos séculos XX e XXI, com suas releituras e apropriações nos dois países de origem.

Rugendas fez parte do elenco daqueles artistas-viajantes europeus que deram a conhecer os territórios e populações americanas no velho continente. Como ilustrador científico, contou com a capacidade de definir ‘o que era real’ deste lado do oceano.

Enquanto esteve no Brasil como integrante da Expedição Langsdorff, presume-se que teria tido contato com alguns índios principalmente dentro dos *aldeamentos*; não obstante, sua narrativa e a maioria das suas imagens colocavam aos indígenas na exuberante selva brasileira – aquele *sertão* que, junto com seus habitantes, precisava da intervenção estatal para garantir sua mútua civilização.

Estando no Chile e na Argentina, Rugendas nunca teve contato com aqueles ‘índios inimigos’ do deserto, que organizavam *malones* e cativavam mulheres brancas; não obstante, suas imagens foram capazes de representá-los.

Como Rugendas tinha conseguido ‘ver’ todos esses índios? Onde tinha encontrado as referências para poder desenhá-los?

Como um europeu do século XIX em territórios americanos, sem dúvida Rugendas tinha trazido consigo bagagens de representações prévias sobre os autóctones do Novo Mundo. A análise histórica de sua passagem por distintas configurações sociais – na Europa e na América – me permitiu demonstrar que seus desenhos deixavam de ser o produto exclusivo de ‘um artista’ para também considerá-los, principalmente, como os produtos das redes sociais a seu redor, encontrando, nesses vínculos, os elementos que contribuíram a dar forma àquelas representações sobre os indígenas, tão diferentes em um e outro país. Todas essas imagens foram gestadas em períodos pós-independentes, enquanto tanto o Brasil quanto a Argentina eram

laboratórios sociais que experimentavam a construção de uma sociedade nacional, e quando a confirmação das noções de inferioridade e de selvageria foram vitais para a expansão.

Mais adiante, quando abordei as reinterpretações e apropriações da obra de Rugendas durante os séculos XX e XXI, destaquei o valor documental geralmente outorgado a seus trabalhos (interpretados como ‘registros’ de realidades observadas). É verdade que toda representação contém um nível de verdade, a partir do momento em que expressa as crenças e valores existentes nos horizontes de sentido de cada época. Assim sendo, poderíamos afirmar que todas as ilustrações de Rugendas são documentos, mas a pergunta é: documentos de quê? A minha análise tinha me permitido demonstrar que aquelas representações estavam longe de possuir valor documental como evidências empíricas: diferentemente, elas eram uma *mise-en-scène* de idéias de atores políticos concretos e/ou esquemas ideológicos. Com essas idéias, Rugendas tinha construído visualmente ‘realidades’ sociais, representando ordens e hierarquias, diferenças e desigualdades ‘nacionais’ com efeitos e conseqüências.

Por outro lado, a localização dos seus trabalhos entre os domínios da ciência e da arte supõe, ou um índio expressado de maneira ‘realista’ e incorporado como documento, ou um índio ‘estetizado’ como uma criação artística. Entretanto e muito mais além da ciência e da arte, em *Viagem Pitoresca* Rugendas tinha diagnosticado a inferioridade dos indígenas, estabelecendo a necessidade de sua administração, enquanto os ‘índios do deserto argentino’ tinham sido criados em torno de um poema que apontava seu caráter criminoso e sugeria seu extermínio. Aquelas leituras dos séculos XX e XXI – aparentemente despolitizadas – obstaculizavam a possibilidade de pensarmos nessas imagens, em primeiro lugar, como *produtos coloniais*, isto é, como representações definidas pela relação colonial que interpretou os índios como objetos de pensamento *disponíveis*, mostrando-os como seres que, como acontecia com seus territórios, faltava-lhes a intervenção moral e construtiva da civilização européia, sem a qual não tinham valor, nem humanidade. Tratava-se de sertões e desertos vazios de cultura, e índios vazios de cristianismo e de civilização; tudo estava disponível porque tudo neles era explorável, domesticável, passível da perfectibilidade civilizatória européia.

Nas condições de visualização daqueles índios, houve uma manipulação de informação social exercida por uns seres humanos sobre outros, distanciando, desvalorizando e essencializando povos particulares. E esta é, a meu ver, a dimensão documental desses trabalhos de Rugendas: eles registram as dinâmicas sócio-políticas (particulares a cada país) envolvidas na produção da imagem social do indígena, pelo qual constituem testemunhos políticos; não são propriamente documentos sobre os índios, mas sim sobre formas determinadas de pensar sobre eles – formas que tenho definido como ‘nacionalizadas’, desde o momento em que conseguiram objetivar a visão de determinados projetos de Estado.

Sem dúvida, estas imagens pertencem aos campos da ciência e da arte. Elas se inserem na história da produção de conhecimento através da ilustração científica, e se inscrevem entre as manifestações estéticas do nosso universo social. No entanto, estas duas dimensões transculturais foram conjugadas com uma perspectiva histórica centrada na história branca e no poder do seu paradigma civilizatório, sendo tanto problemáticas quanto insuficientes; faltava nelas a incorporação da história indígena, isto é, nada mais e nada menos do que a história daqueles povos que tinham sido representados. Povos que, umas décadas depois de terem sido ilustrados por Rugendas, foram tratados como legítimos objetos de administração e de tutela por parte do Estado brasileiro, e que constituíram o objeto de uma campanha de aberto extermínio por parte do Estado argentino.

No Brasil, impulsionado pelo projeto positivista que tinha participado na proclamação da República (1889), em 1910 tinha sido criado o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) a cargo do Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958). Na hora de propor o controle efetivo dos territórios ainda marginais ao poder estatal, e considerando-se a afluência de imigrantes europeus e a necessidade de recebê-los com territórios disponíveis para suas ações civilizatórias, os debates em torno dos indígenas acabaram por estabelecer a tutela estatal (Ramos, 2000: 277). Sob um modelo de interação similar àquele proposto por José Bonifácio quase um século antes, Rondon (reconhecido mais tarde como ‘*pacificador dos índios*’, como aconteceu com Marlière) levou a cabo a dupla tarefa de submeter povos indígenas ao controle do Estado, ao mesmo tempo que alargava o território para estabelecer uma linha telegráfica que assegurasse a conexão e unificação do amplo espaço nacional brasileiro. Tutelados em cada uma das reservas ‘preservadas’ para eles pelo Estado nacional, unificar-se-ia

também a antiga divisão entre índios ‘mansos’ e ‘bravos’, reunidos agora sob a categoria ‘objetos de governo’ (Ramos, 2000: 277-281)²⁸. Tal como tinham proposto José Bonifácio e Guido Marlière, os índios precisavam de *tutela* e de *civilização*; mais uma vez, a pacificação projetada para eles trazia soluções para a expansão nacional.

Paralelamente, devemos considerar a importante divulgação que, até esse momento, tinham tido as representações pictóricas sobre os índios produzidas no século XIX, fortemente impregnadas dos atributos românticos incorporados a partir do indianismo literário e da pintura acadêmica da segunda metade desse século. Através das obras plásticas de Victor Meirelles (“A primeira missa no Brasil”, 1860; “Moema”, 1862), Pedro Américo (“Moema”, 1882), Rodolfo Amoedo (“O último Tamoio”, 1883), Augusto Rodrigues Duarte (“As exéquias de Atala”, 1878), José Américo de Almeida (“Lindóia”, 1870), Francisco Manuel Chaves Pinheiro (“Alegoria do Império do Brasil”, 1872) – entre outros –, os indígenas encarnaram as alegorias baseadas naquele indianismo literário, nutridas por sua vez nas visões arquetípicas do ‘bom selvagem’ (tributárias de Montaigne, Rousseau e Chateaubriand).

Concebidas sob o mecenato do Império e seu projeto político, a visualidade dessas obras procurou estabelecer uma comunicação efetiva entre um passado e um presente comuns, objetivando, através de sua materialidade, a constituição de uma ideia da nação e dos seus símbolos.

Sem ser possível aprofundar aqui nessas obras – bastante conhecidas por grande parte do público brasileiro –, posso, não obstante, pontuar três características nodais por elas compartilhadas: as virtudes adjudicadas àqueles índios idealizados (nobreza, coragem, prestígio, dignidade) foram apresentadas como qualidades pretéritas de protagonistas já ausentes, colocando o indígena no passado; em segundo lugar, os índios apareceram como alheios e/ou passivos às ações representadas, ‘testemunhas’ da formação da nação e nunca como atores sociais; por último, todas essas representações foram independentes da realidade indígena e distantes de qualquer leitura crítica sobre ela (veja-se Pacheco de Oliveira, 2009). Visto que acompanharam os discursos historiográficos e foram amplamente reproduzidas através de diversos meios –

²⁸ Veja-se também Pacheco de Oliveira e Rocha Freire, 2006: 107-125. Antonio Carlos de Souza Lima (1995) analisa a criação e atuação do SPI fundamentalmente no período 1910-1930, marcando uma mudança de posição a respeito do indigenismo (afastando-o de sua vinculação com uma ideia de ‘defensa ética’), examinando os processos do Estado que ali tiveram lugar (modos de assistência, exercício da tutela, dominação e mecanismos de legitimação), os quais teriam estado sujeitos a uma diversidade de interesses, recursos, problemas e programas relacionados à posição do SPI entre outras instituições estatais.

principalmente pelas instituições educativas –, qualquer nova imagem sobre os índios dialogaria, necessariamente, com essas bagagens de representações prévias – em certa medida, ainda recentes.

Na Argentina, por sua vez, em meados da década de 1870 teve lugar a chamada *Conquista do Deserto*, cujo próprio nome contém uma contradição: como apontou o historiador Raúl Mandrini (1987: 318-319), se tivesse se tratado de um deserto, não teria sido necessário “conquistá-lo”, mas simplesmente, ocupá-lo. Levada a cabo pelo General Julio Argentino Roca (1843-1914), essa ‘conquista’ se ajustou às necessidades de um projeto político-econômico que pressupunha o caminho para a pacificação e civilização do país, a expansão de suas fronteiras, a afirmação territorial do Estado, a construção de uma ideia de nação e o traçado do seu destino agropecuário. Com sua política ofensiva de extermínio e desestruturação contra os índios, Roca avançou em 1879 até o Rio Negro, incrementando o patrimônio nacional com 54 milhões de hectares (Rotker, 2002).²⁹

No campo das imagens do século XIX, a temática dos raptos e cativas *foi inaugurada por Rugendas*; a partir daí, percebe-se uma especialização temática que elabora, progressivamente, um símbolo unificado em torno delas. Como aponta a historiadora da arte Laura Malosetti Costa (1994), temos que considerar que as cativas resolviam dilemas: suas imagens não deixavam dúvidas a respeito da legalidade do extermínio do índio e da sua selvageria, fortalecendo a jurisprudência unilateral dos brancos. Em uma cadeia constante de representações, encontramos *Asalto de indios* de Albérico Isola (1845); *La huída del malón* de Franklin Rawson (1860); *Invasión de indios* (litografia do álbum Pallière-Pelvilain, 1865); *Combate de indios y guardias nacionales* e *Indios y fieras en la pampa* de F. Augero (1870); *Invasión de indios mandados por el cacique Cafulcurá*, litografia de Teodoro Zollinger (1872); *El malón e Rapto de una blanca* de Juan Manuel Blanes (1875); *La pampa antes de 1879*, aquarela de Manuel Olascoaga e *A travers la pampa*, de Alfredo Paris (1889).³⁰ Quem ‘finaliza’ essa tradição temática é Ángel Della Valle com o famoso quadro *La vuelta del malón*

²⁹ Em setembro de 2016, o atual ministro da Educação da Argentina, Esteban Bullrich, no ato de inauguração do “Hospital Escuela de Veterinaria de la Universidad Nacional de Río Negro”, referiu-se à importância dessa inauguração como “...uma nova Conquista do Deserto, mas desta vez sem espadas, com a educação”, acrescentando que “...sem profissionais, que multipliquem o que nós fazemos, seria inútil, porque não estaríamos povoando este deserto” (veja-se o jornal *Página 12*, 16/09/2016; <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-309499-2016-09-16.html>). Como explica claramente este jornal, a família Bullrich foi uma das 290 beneficiadas com grandes latifúndios depois da campanha genocida de Roca em 1879.

³⁰ A sistematização desta listagem é de Malosetti Costa e Penhos, 1991: 200.

(1892), obra paradigmática na qual se concentram, esteticamente, todos os atributos concedidos por Echeverría ao índio e ao deserto: a imensidão escura e infernal, a ferocidade, a embriaguez, a euforia criminal, o profano.



“La vuelta del malón” - Ángel Della Valle (1892; 192 x 131 cm. Domínio público)

O quadro representa uma multidão de indígenas montados a cavalo, atravessando o campo como um furacão. As penumbras do entardecer reforçam o clima temerário que transmitem os seus rostos, que parecem emitir ferozes gritos. Nas suas mãos e entre as lanças levantadas, vislumbram-se despojos de uma igreja profanada e, no meio da profunda escuridão de toda a imagem, o corpo desmaiado de uma cativa imaculadamente branca, na sela do índio que a raptou.

Pintado em 1892 para fazer parte da Exposição de Chicago (com motivo do Quarto Centenário), e considerado como a primeira pintura de caráter genuinamente nacional,³¹ a cena celebrava a ‘Conquista do Deserto’ de 1879, mostrando, através dela, o que não aconteceria nunca mais: pela ação civilizadora do exército, os *malones* tinham acabado. Com esse quadro se fechava um ciclo de representações que coincidia, exatamente, com o período das operações do Estado contra os indígenas da Pampa, e

³¹ Veja-se o excelente trabalho de Malosetti Costa, “Buenos Aires-Chicago: *La vuelta del malón*” (2001: 239-285).

que encontrava, nessa mútua correspondência, as condições técnicas e sociais de construção de uma verdade histórica.³²

De tal modo, quando as imagens de Rugendas, aqui analisadas, reapareceram no Brasil e na Argentina do século XX, ‘o índio’ não era objeto de livre pensamento em nenhum destes dois países: pelo contrário, já havia uma prolífica produção de representações que respondiam a seus respectivos conjuntos de idéias civilizatórias.

Os indígenas que aparecem em *Viagem Pitoresca* e em *La Cautiva* não possuem nomes próprios, nem estão associados com eventos concretos; diferentemente dos personagens refletidos na pintura histórica – geralmente identificáveis, e temporalmente localizados –, são seres anônimos cuja temporalidade está determinada a partir do elemento branco: os primeiros respondem ao álbum de um viajante do século XIX; os segundos, ao núcleo argumental de um poema escrito no mesmo século.

Longe de constituir um fato isolado, essa colocação em uma temporalidade dependente e/ou subalterna encontra a sua ancoragem em uma continuidade de representações que nos fala dos índios à sombra dos discursos nacionais, confirmando lugares secundários, estáticos ou não-lugares, como a parte quase-anônima da história branca.

Há uma *praxis* para construir um passado histórico, que vai muito mais além da construção de um relato historiográfico, e onde as continuidades são muito mais importantes do que os nomes, os dados e as datas. Não são as imagens de Rugendas, por si mesmas, as que despojam os índios de tempo e de história: são as apresentações e as leituras sobre elas, ausentes de toda revisão crítica, as que as colocam na continuidade dessa temporalidade dependente que nos é informada a partir de várias ordens da vida social, começando pela instituição escolar, e seguida por outras manifestações no âmbito do público – tais como livros de arte, museus e meios de comunicação –, onde as imagens sobre os indígenas aparecem como citações que repetem e/ou ilustram relatos fortemente incorporados no senso comum. Essas múltiplas atividades exercidas, anônimas e simultâneas, que apresentam os indígenas nos quadros de tais temporalidades dependentes, possuem, não obstante, um eixo que as conecta, dando-lhes a sua razão de ser: a confiança no poder da civilização. Todas elas respondem a um

³² A respeito desse tipo de correspondência, cabe apontar que, na Argentina, a paisagem como temática pictórica será abordada só a partir de 1880, isto é, depois da Conquista do Deserto (Malosetti Costa, 2005). Novamente, isto era coincidente com o campo de operações do Estado, e com as ações de ‘povoamento’ através das chegadas massivas de imigrantes.

acervo de ideias civilizatórias que, na performatividade da repetição, confirmam como os seus efeitos estão profundamente arraigados na vida cotidiana.

Interpretar estes conjuntos de imagens produzidas por Rugendas como *produtos coloniais* é, a meu ver, o que nos permite tomar distância dessas imagens, para irmos até o objeto dos seus discursos visuais. Mais do que uma produção de conhecimento em torno dos índios, tratou-se de ilustrações, definições e classificações que foram muito mais além de uma busca europeia de exotismo, e que não devem ser reduzidas aos domínios da ciência e da arte. Diferentemente, elas precisam ser abordadas como construções visuais de seres disponíveis para a imaginação colonial.

Referências

- AIRA, César. *Un episodio en la vida de un pintor viajero*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- ALBERDI, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1966 [1852].
- ANTONIO FILHO, Fadel David. “A propósito da palavra ‘sertão’” In: *Encontro Nacional de História do Pensamento Geográfico*, 1, Rio Claro: UNESP, 1999, pp. 15-17.
- BARROSO, Gustavo. “A origem da palavra sertão” In: *Boletim Geográfico*. Rio de Janeiro, IBGE, (52):401-403; julho 1947.
- BERNAL, Mirta. *Rosas y Los Indios*. Concepción del Uruguay, Entre Ríos: Editorial Búsqueda de Ayllú, 1997.
- BERNARDINO DA SILVA, Danuzio Gil (org.). *Os diários de Langsdorff*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997 (3 volumes).
- BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. “Imagem conceitual e representação” In: *Dédalo. Revista de Arte e Arqueologia*. Ano III, n.5, pp. 26-39. São Paulo: Museu de Arte e Arqueologia, USP, 1967.
- CAMPOS FRANÇOZO, Mariana de. “Um outro olhar: a etnologia alemã na obra de Sérgio Buarque de Holanda”. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social do IFCH, Unicamp, 2004.
- CARNEIRO, Newton. *Rugendas no Brasil*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Política Indigenista no século XIX” In: *História dos Índios no Brasil*. Manuela Carneiro da Cunha (org.). São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992, pp. 133-154.
- DEL CARRIL, Bonifacio. “‘El malón’ de Rugendas” In: Echeverría, Esteban (1966 [1837]) - *La Cautiva (con ilustraciones de Mauricio Rugendas)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1966, pp. 23-28.
- _____. *Artistas extranjeros en la Argentina. Mauricio Rugendas (con Notas Documentales por John W. Maguire y las Costumbres del gaucho por Juan Espinosa y Domingo de Oro)*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes/Emecé Editores, 1966b.
- DIENER, Pablo. Rugendas: “América de punta a cabo” In: Diener, Pablo. *Rugendas. América de punta a cabo*. Editorial Aleda: Santiago de Chile, 1992, pp.13-54.
- _____. O catálogo fundamentado da obra de J.M.Rugendas e algumas idéias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil. In: *Revista USP*, São Paulo (30): 46-57, Junho/Agosto, 1996.
- _____. *Rugendas, 1802-1858. Catálogo razonado de la obra*. Augsburg: Wissner Verlag, 1997.
- _____. Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros: apuntes para la obra de Rugendas. In: *Historia*. Santiago de Chile, v. 40, n. 2, Diciembre 2007, pp. 185-309.

- _____. Museo Nacional de Bellas Artes. Exposición Rugendas y Chile. In: *Revista Historia*. Santiago de Chile, nº 40, v.1, enero-junio de 2007, pp.199-204 (2007b).
- DIENER, Pablo e Maria da Fátima COSTA. *Juan Maurício Rugendas, pintor y dibujante*. Catálogo da exposição do Museu Nacional de Belas Artes do Chile. Santiago de Chile: MNBA, 1998.
- _____. *A América de Rugendas. Obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.
- _____. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Editora Capivara, 2002.
- _____. *Rugendas e o Brasil. Obra completa*. São Paulo: Editora Capivara, 2012.
- DOTTORI, Nora e ZANETTI, Susana. “Notas al ‘Facundo, o civilización y barbarie’” In: *Facundo, o civilización y barbarie*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2006.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, v.2, 1993.
- _____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, v. 1, 1994.
- FABIAN, Johannes. *Remembering the Present. Painting and popular history in Zaire*. California: University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996.
- GUIMARAENS, Dinah. “A reinvenção da tradição: ícones nacionais de duas Américas” Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS, MN, UFRJ, 1998.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. *De la Revolución de Independencia a la Confederación Rosista*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- LAFOURCADE, Enrique. “Rugendas, el solitario” In: *Revista Atenea*, nº 449, segundo semestre. Santiago de Chile, 1984, pp. 63-91.
- LAGO, Tomás. *Rugendas. Pintor romántico de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana Chilena, 1998 [1960].
- LÁZZARI, Axel. “‘¡Vivan los indios argentinos!’ Análise das estratégias discursivas de etnicização/Nacionalização dos ranqueles em uma situação de fronteira” Dissertação de Mestrado, PPGAS–MN–UFRJ, 1996.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*. Serie Hipótesis y Discusiones Nº 4, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994.
- _____. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____. “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino” In: Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers (comp.). *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- MALOSETTI COSTA, Laura e Marta PENHOS. “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa” In: *Ciudad/Campo en las Artes, en Argentina y Latinoamérica*. 3ras. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, pp. 195-204.
- MANDRINI, Raúl. “La sociedad indígena de las pampas en el siglo XIX” In: Mirta Lischetti (comp.), *Antropología*. 1ra. ed., Buenos Aires: Eudeba, 1987, pp. 318-319.
- METZGER, Christhof e Christhof TREPESCH. *Chile und Johann Moritz Rugendas*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.
- MOTA, Carlos Guilherme. “José Bonifácio. Projetos para o Brasil” In: Lourenço Dantas Mota (org.) *Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico*. São Paulo: Editora SENAC, 1999, pp. 75-95.
- PACHECO DE OLIVEIRA, João. “As mortes do indígena no Império do Brasil: o indianismo, a formação da nacionalidade e seus esquecimentos” In: *Cultura política, memória e historiografia*. Cecília Azevedo, Denise Rollemberg, Maria Fernanda Bicalho, Paulo Knauss e Samantha Viz Quadrat (orgs.). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009, pp. 229-268.

- PACHECO DE OLIVEIRA, João e ROCHA FREIRE, Carlos Augusto. *A presença indígena na formação do Brasil*. Brasília: MEC, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, LACED/Museu Nacional, 2006.
- PARAÍSO, Maria Hilda B. “Guido Pokrane, o Imperador do Rio Doce” In: *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: Guerra e Paz, 2005, v.1.
- PEREIRA SALAS, Eugenio. “Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), pintor de las Américas” In: *Revista Atenea*, nº 449, segundo semestre. Santiago de Chile, 1984, pp. 39-61.
- RAMOS, Alcida Rita. “Projetos indigenistas no Brasil independente” In: *Etnográfica*. Vol.IV (2), 2000, pp.267-283.
- RATTO, Silvia. “El ‘negocio pacífico de los indios’: la frontera bonaerense durante el gobierno de Rosas” In: *Siglo XXI. Revista de Historia*. México DF: Segunda época, Nº 15, enero-junio, 1994, pp. 25-47.
- _____. “Cuando las ‘fronteras’ se diluyen. Las formas de interrelación blanco-indias en el sur bonaerense” In: Mandrini, Raúl y Carlos Paz (org.). *Las fronteras hispanocriollas del mundo indígena latinoamericano en los siglos XVIII – XIX. Un estudio comparativo*. Instituto de Estudios Histórico-Sociales. Tandil: Universidad del Centro, 2003, pp.199-232.
- ROCA, Andrea. *Os sertões e o deserto. Imagens da ‘nacionalização’ dos índios no Brasil e na Argentina, na obra de Johann Moritz Rugendas (1802-1858)*. Rio de Janeiro: Garamond/Faperj, 2014.
- _____. “Rugendas na Fazenda Mandioca: uma unidade de colonização no roteiro do artista-viajante” In: Montenegro Magalhães, Aline; Marins, Álvaro e Zamorano Bezerra, Rafael (orgs.). *D. Leopoldina e seu tempo: sociedade, política, ciência e arte no século XIX*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2016, pp. 103-120.
- ROTKER, Susana. *Captive Women: Oblivion and Memory in Argentina*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2002.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- SALGADO GUIMARÃES, Manoel Luís. “História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação” In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. Vol.7, n. 2, Rio de Janeiro, julho-outubro 2000, pp. 389-411.
- SARLO, Beatriz e ALTAMIRANO, Carlos. “Prólogo” In: Esteban Echeverría. *Obras escogidas*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. IX-LI.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo, o civilización o barbarie*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2006 [1845].
- _____. *Viajes por Europa, África y América*. Buenos Aires: Editorial La Cultura Argentina, 1922 [1846].
- SCHINDLER, Helmut. “Rugendas y los Araucanos: apuntes etnográficos” In: Diener, Pablo. *Rugendas. América de punta a cabo*. Santiago de Chile: Editorial Aleda, 1992, pp. 71-107.
- SIRIUBA STICKEL, Erico João. *Uma pequena biblioteca particular. Subsídios para o Estudo da Iconografia no Brasil*. São Paulo: EdUSP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. *Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- VILASECA, Clara (ed.). *Cartas de Mariquita Sánchez*. Buenos Aires: Editorial Peuser, 1952.
- VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003.
- ZAVALÍA LAGOS, Jorge A. *Mariquita Sánchez y su tiempo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

Recebido em: 28/12/2016.
Aprovado em: 20/03/2017.